

الحقيقة والوهم في مشكلات الموسيقى العربية

سليم سحاب

قائد أوركسترا وناقد وباحث ومؤرخ موسيقي - لبنان

كثر الكلام عن مشكلات وأزمات الموسيقى العربية، لدرجة أصبحت معها هذه المشكلات تختلف من مؤلف موسيقي إلى آخر، وتأتي لتبرير الإنتاج الفني أمام المستمع والقارئ أو كنتيجة لعقد نقص. ولكن طريقة عرض مشكلات الموسيقى العربية بهذا الشكل أدت إلى خلط الآراء بهذا الموضوع بشكل لم يعد من الممكن معه التفريق بين المشكلة الحقيقية الموجودة فعلاً، وبين المشكلة المصطنعة المزيفة. وبرأينا، أن الألوان لغريبة هذه الآراء وتصنيفها وتحديد مشكلات الموسيقى العربية الموجودة فعلاً، لكي نستطيع تحديد الإمكانيات والطرق التي يجب استعمالها لتطوير الموسيقى العربية، وإزالة الضباب النظري عن طريق تطويرها.

تحديد بعض المصطلحات

قبل البدء بعرض هذه المشكلات لننتفح على بعض المصطلحات المطروحة بكثرة، لأن بعضها (الخاطئ برأينا) تحول بواسطة التكرار إلى شبه حقائق ثابتة.

أول هذه المصطلحات المنتشرة هو مصطلح "الموسيقى العالمية" ويقصد به الموسيقى الغربية الأكاديمية المدرسية (Classique) (الموسيقى الآلية والغنائية). إن كلمة "عالمية" هي نسبة إلى العالم بأسره: من فلكلور موسيقي عالمي، إلى موسيقى أكاديمية عالمية، إلى موسيقى خفيفة عالمية، كما تشمل إذن موسيقى جميع الشعوب. ولكي يأتي الكلام كامل الوضوح، لننتفح على هذه التسمية: الموسيقى العالمية هي موسيقى العالم أجمع، أما الموسيقى التي يطلق عليها خطأ اسم "الموسيقى العالمية" فاسمها الحقيقي

الموسيقى المدرسية الأكاديمية الغربية أو باختصار الموسيقى الغربية الكلاسيكية، وهذا هو اسمها حتى في بلاد منشئها.

ومن المصطلحات الخاطئة الشائعة أيضاً ما يطلق عليه اسم "الموسيقى الشرقية". أقول خاطئة لأن هذه التسمية تطلق عادة على الموسيقى العربية. ولكن كلمة "موسيقى شرقية" في حقيقتها واسعة الشمول فهي علمياً تطلق على جميع البلاد الشرقية: من الصين واليابان مروراً بالشرق الروسي والهند، إلى الشرق الأوسط والأدنى. ولكي نتجنب في كلامنا أية إمكانية للالتباس سنستعمل مصطلح "الموسيقى الشرقية" بشكله الشمولي الواسع المتعلق بجميع البلاد الشرقية. أما إذا أردنا التكلم عن إحدى هذه الموسيقىات الشرقية فلنسميها نسبة إلى البلد أو المنطقة التي تنتسب إليها: الموسيقى الصينية - الموسيقى الأذربيجانية - الموسيقى العربية.

المصطلح الأخير الذي سنتعرض له هو مصطلح "أزمة" الذي يُطرح كلما جاء الكلام عن الموسيقى العربية. وبرأينا يجب التفريق بين كلمتين تختلفان جذرياً بمعناهما: أزمة ومشكلة. المشكلة الموسيقية Problem تحتاج إلى حلول تكتيكية. أما الأزمة (Crisis) فهي المشكلة العويصة التي استنفدت كل طاقاتها للخروج من دوامتها، والتي تحتاج إلى حلول إستراتيجية بعيدة المدى وجذرية.

أزمة الموسيقى الأوروبية

وللتوضيح نلجأ أولاً إلى الفلسفة ثم إلى تاريخ الموسيقى. الفلسفة الجدلية تقول إن كل ظاهرة تحمل في باطنها وحدة التناقضات وصراعاها. وهذه التناقضات توصل هذه الظاهرة إلى ذروة تطویرها. وتظهر المشكلة عندما يختل توازن التناقضات بفعل وصول الظاهرة إلى قمة تطورها، إلى حد لا تستطيع معه هذه التناقضات أن تحافظ على وحدتها. عند ذلك يظهر الصراع كوسيلة وحيدة للخروج من هذه المشكلة. وهكذا تأخذ الظاهرة شكلاً نوعياً جديداً، وتبدأ تطورها الجديد لتعيد المسيرة نفسها. هذه المقولة الفلسفية تنطبق أيضاً على تطور جميع النشاطات الإنسانية بما فيها الفنون، وبها يسهل شرح تطور

الموسيقى الأكاديمية المدرسية الكلاسيكية في أوروبا. فتطور الموسيقى الكنسية الأوربية في القرن الحادي عشر أدى إلى ظهور مدرسة تعدد الأصوات (البوليفونيا) التي أوصلها باخ (G.S. Bach - 1685-1750) إلى ذروة تطورها.

بعد باخ ظهرت المشكلة، فتطور البوليفونيا وصل إلى قمته. هذا أدى إلى مرحلة تفتيش عن لغة تعبيرية جديدة (مرحلة الروكوكو) وهذا أدى إلى ثورة نوعية أعطت الموسيقى شكلاً جديداً فظهرت المدرسة الكلاسيكية التي وصلت إلى قمته مع بيتهوفن (1770-1827). وبالرغم من أن بيتهوفن كان ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكية، إلا أن موسيقاه حملت الكثير من البذور الخارجة عن نطاق هذه المدرسة. هذه النوعية الجديدة أدت إلى ظهور المدرسة الرومانتيكية التي بدورها وصلت إلى ذروة تطورها مع فاجنر (R.Wagner - 1813-1883). فقد أوصل فاجنر الموسيقى والهارموني الرومانسية إلى قمة تطورها فخلق بذلك المشكلة المنتظرة مع التطور. وبما أن التكرار ليس من صفات التطور فقد ظهرت من هارموني فاجنر مدرسة نظرية جديدة بدأها هندميث (Hindemith - 1895-1963) الذي أخذ بقاعدة صديقه برخت الجمالية التي تقول بأن الفن يجب أن يخاطب العقل لا القلب. وبالرغم من أن برخت لم يتقيد بقاعدته هذه فقد كان أساساً لجماليات هندميث الموسيقية. ولذلك جاءت موسيقاه عقلانية بحتة. ووصلت هذه العقلانية ذروتها مع شونبرج (Shoenberg - 1894-1951) الذي خرج علينا بنظام اللامقامية والدوديكا فونيا⁽¹⁾. وبعد انفلات الموسيقى من قيود المقامية فلت جماح التطور الموسيقي الذي أدى إلى الأزمة الإستراتيجية التي تعيشها الآن الموسيقى الأكاديمية المدرسية الكلاسيكية الأوروبية. وأزمة الموسيقى هذه جزء من الأزمة العامة التي تعانيها الحضارة الأوروبية عامة، من الرسم والنحت وجميع الفنون التشكيلية وصولاً إلى الأدب. فجميع هذه المدارس المعروفة اليوم من اللامعقول إلى المسرح العاري (إذا صح التعبير) حيث

(1) اللامقامية نظام نظري موسيقي يستبعد استبعاداً كلياً ورود أي تلميح إلى اللحن أو انتماء الجملة الموسيقية إلى مقام معين (تجنباً لمخاطبة القلب) أما الدوديكا فونيا فهو نظام جاء به شونبرج بعد اللامقامية، وهو اقتراب نسبي إلى المقام والموسيقى المقامية، ويتضمن بأن تمر كافة أصوات السلم الموسيقي الملوني (cromatic) الاثني عشر (دوديكا=12، فونو = صوت) قبل تكرار أي صوت منها.

يظهر الممثلون عراة على مسرح الـ " لايف شو " (مسرح الحياة)، حيث تعرض الحياة الجنسية عملياً على خشبة المسرح، هي جزء من هذه الأزمة ومحاولات لكسر طوقها المحكم بالبحث عن طرق جديدة للتعبير الفني. والمعروف تاريخياً أن أزمة الأخلاقيات تظهر في المجتمع عند وصول هذا المجتمع إلى قمة تطوره المادي. وما لنا إلا أن نذكر حياة المجتمع الروماني قُبيل انهيار الإمبراطورية الرومانية.

أما فيما يتعلق بالموسيقى، فعدم ظهور الموسيقى العبري الذي يستطيع إخراج الموسيقى الأوروبية من مشكلتها أدى إلى أزمة خانقة تتخطى فيها المحاولات اليائسة للخروج من الدوامة. ومن المدارس الجديدة التي ظهرت مدرسة الاستغناء عن الكتابة الموسيقية المعروفة على خمسة أسطر. وأشهر من كتب بهذا الأسلوب المؤلف الموسيقي البولوني بيندريتسكي (Penderetsky) مواليد 1933. لقد خرجت الموسيقى مع هذه المدرسة من إطار الإيقاع والتزامن المشترك وتحولت إلى كتل صوتية تظهر بالتتالي، ولكل كتلة صوتية منها زمنها الذي يحدده المؤلف بالتواني (وبدون الزمن المطلوب على ورقة النوتة الموسيقية بالتواني). واختلاف التزامن بين هذه الكتل الصوتية المختلفة يجعل هذه الكتل تختلط ببعضها دورياً. ويخلق هذا الاختلاط الأجواء المختلفة في القطعة الموسيقية.

وإلى جانب هذه المدرسة ظهرت الموسيقى الإلكترونية التي ألغت دور المجموعة الموسيقية في عملية الخلق الموسيقي فزادت بالتالي من عمق الأزمة، وأصبح معها المخرج الوحيد هو الحل العلمي للبحث، البعيد كل البعد عن الإحساس الموسيقي والإنسان المفروض أن يكون المحور لأي نشاط إنساني.

ونحن لا نعاير أوروبا بذلك. فكل هذا دليل على مرحلة انتقالية تمر بها الموسيقى الأوروبية. ولكن هذه المرحلة هي بمثابة حائط مسدود لا يمكن التنبؤ بطريقة اختراقه ولا زمن هذا الاختراق. إن أزمة الموسيقى الأوروبية هذه انتقلت إلى الموسيقى الخفيفة. ومن الواضح أن هذه المدرسة استنفدت هي الأخرى طاقاتها لدرجة أصبح فيها اللجوء إلى التراث الموسيقي الكلاسيكي " موضة " جديدة، وقد بدأ هذه الموضة مجموعة "السونجلز"

(Swingles) بتحويلهم الكثير من أعمال باخ الآلية إلى غناء (من دون كلام) بمصاحبة الكونترباس وآلة الدرامز. وبالرغم من الطريقة الخلاقة والجميلة جداً التي تناول فيها "السوينجلز" تراث باخ وغيره من عمالقة النغم الغربي، فإن هذه المحاولة الجدية أدت إلى ظهور هذه "الموضة" التي تكلمنا عنها بحجة تعريب التراث الموسيقي الكلاسيكي إلى عامة الشعب الذي لا يستمع إلى هذه الموسيقى. ولنذكر تحويل اللحن الشهير من الحركة الرابعة من سيمفونية بيتهوفن التاسعة أو تحويل اللحن المشهور من الحركة الأولى من سيمفونيته الخامسة وغيرها وغيرها.

إن اللجوء إلى هذا التشويه للتراث الموسيقي الخالد سببه أنه لم يعد هناك أي شيء يقال حتى في الموسيقى الخفيفة. وأتذكر هنا جملة قالها كاتب فرنسا الكبير في القرن السابع عشر "لابرويير" (La Bruyère) : "كل شيء قد قيل وقد جئنا متأخرين جداً". (Tout est dit et l'on vient trop tard). وإذا قيلت هذه العبارة في القرن السابع عشر من قبل أحد كبار أدبائه الكلاسيكيين فما عسانا أن نقول في قرننا هذا؟ وأحد الحلول المطروحة الآن للخروج بالموسيقى الأوروبية المدرسية من محنتها هو أرباع الصوت. فقد بدأت هذه المحاولات مع المؤلف الموسيقي المجري الكبير "بارتوك" (1881-1945)، باستعماله أرباع الصوت كأصوات عابرة (Chromatic) لا كأصوات ثابتة في مقام معين (Diatonic) كما في الموسيقى العربية. وأرباع الصوت يستعملها الآن أيضاً أنصار مدرسة بنديريتسكي التي تكلمنا عنها. ولكن كل هذه المحاولات لا يقرها إلا التاريخ. وبهذا المعنى علينا القول أن الموسيقى الأوروبية قد وصلت إلى أزمة خانقة بعد أن استنفدت جميع وسائل تطويرها.

مشكلات الموسيقى العربية

هل هذا الكلام ينطبق على الموسيقى العربية؟ كلا. فبالرغم من التخبط الذي تعيشه الموسيقى العربية حالياً، فرأينا أن مصطلح مشكلة يصلح لوصفها أكثر من مصطلح أزمة. فالموسيقى العربية لم تستعمل بعد كل إمكانياتها بل إنها لم تبدأ باستعمال هذه الإمكانيات

الهائلة، التي سيكون استعمالها على نطاق عالمي سبباً في إحداث وضوح طرق الخلاص للموسيقى الأوروبية نفسها. ولكن ما هي مشكلات الموسيقى العربية ؟ أهم مشكلات الموسيقى العربية المعاصرة هي مشكلة تحديد الجذور، ومشكلة ربع الصوت.

1- مشكلة تحديد الجذور:

تنقسم هذه المشكلة بدورها إلى شطرين: الجذور البعيدة والجذور القريبة. مشكلة الجذور البعيدة هي أنها ضائعة ولم يبق منها إلا الوصف الذي نقرأه في كتب الموسيقى والأدب ككتاب " الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني وغيره. وللأسف الشديد إن هذا الوصف لم يتعد الوصف الكلامي ولم يتطرق إلى تدوين الأغاني. وقد يكون أصولها الأغاني الصحراوية البدوية التي تطورت وتطعمت بالموسيقى الفارسية وغيرها من موسيقات الشعوب المجاورة الأخرى، التي دخلت في الدولة العربية. ثم انتقلت هذه الموسيقى مع الدولة الأموية إلى الأندلس، فالموسيقار زرياب جاء من بغداد. وبعد طرد العرب من الأندلس (1492) وانتقاله إلى شمال أفريقيا (تونس والمغرب والجزائر حالياً) انتقلت الموسيقى مع مجتمعتها إلى شمالي أفريقيا. ويمكننا القول بأن الموسيقى العربية القديمة التي انقطعت جذورها مع انهيار الدولة العربية في المشرق وأسبانيا، قد نجدها في موسيقى الموشحات والمالوف (شعوب الجزائر وتونس والمغرب وليبيا)، لكننا لا نستطيع الجزم بدقة صلتها بالموسيقى العربية الأندلسية، وما هي نسبة تطعمها بموسيقى الشعوب البربرية والطوارق. فالتطعم هذا وارد كحقيقة تاريخية لا يجوز الشك فيها.

2- التراث الموسيقي المعاصر وتدوينه:

أما بالنسبة للتراث الموسيقي العربي المعاصر المشكل من التراثات الفلكلورية المعاصرة للشعوب العربية في المغرب والمشرق والصحراء، ومن التراث الموسيقي الموضوع عصرياً والذي يتشكل عموده الفقري من الموسيقى العربية في مصر من عبده الحامولي إلى سيد درويش، فهذا يبدو مع الأيام أن معظمه موجود (وإن لم يكن كله) على نوتة موسيقية أو شرائط أو أسطوانات. ولكن كل هذا لا يأخذ طابع الشمول والدقة

المدرسية، وذلك لأنه ليس هناك أعمال كاملة مدونة (أنطولوجيا) بل هناك بعض من أعمال هذا أو ذاك من الموسيقيين، وإذا كانت مدونة فهي ليست منتشرة بالشكل الضروري الذي يمكن أن تبني عليه دراسات عامة وشاملة للتراث. ولا ندري إن كان يوجد تصنيف نهائي وثابت لهذا التراث، وخاصة في مصر التي هي من حيث الكمية والنوعية مركز لأي عمل من هذا النوع.

ونذكر هنا مثلاً عن بعض محاولات التدوين: الكتاب الذي أصدرته اللجنة الموسيقية العليا في القاهرة والذي يحتوي على جميع أغنيات أم كلثوم. ولكن حتى هذا العمل المشكور جداً لم يسلم من الأخطاء إن من ناحية تأريخ الأغاني بالنسبة للتسلسل الزمني (الكرونولوجي)، أم من ناحية نسبة الأغاني لملحنها، أم من ناحية تحديد المقام الموسيقي للأغنية، أم من ناحية الأخطاء الواردة في النصوص نفسها. وإذا كنا قد اكتشفنا بعض هذه الأخطاء بسبب معرفتنا بموقع بعض هذه الأغاني الزمني وبمعرفتنا لملحنها وبـنصوص بعضها، فالكثير من هذه الأغاني غارق في القدم ولا يجوز ترك التأكد من ملحنه وتاريخ تلحينه وصحة نصه للصدف، بل يجب إغارة هذه المسألة اهتماماً كاملاً وعدم نشر أية معلومات إلا بعد التأكد المطلق من التاريخ والملحن والمقام والنص، خصوصاً وأن هذا الكتاب جاء بمثابة وثيقة موسيقية - تاريخية وكلف بلا أدنى شك جهداً كبيراً في التصنيف الزمني والموسيقي.

لا يمكننا الاستهانة بهذه المشكلة بل هي بالغة الجدية، لأن أية محاولة نظرية أو عملية لتطوير الموسيقى العربية والبحث في مشكلاتها لا يمكن أن تكون جديّة إلا إذا كانت منطلقة من المعرفة المطلقة لهذا التراث، وألا يحدث ما يعيشه الآن من متاهات ودوامات نظرية تساعد على زيادة الاضطراب الموسيقي والعلمي والنظري والتاريخي الذي تعيشه الموسيقى العربية اليوم. فغياب التصنيف العلمي الكامل والمطلق (أنطولوجيا) يعطي إمكانية الظهور لعشرات من النظريات المبنية على أسس غير صحيحة كافتراض ظهور المسرح الغنائي العربي منذ مدة قصيرة مع أن هذا المسرح موجود منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر مع أحمد أبو خليل القباني الدمشقي وداود حسني وكامل

الخلعي وسلامة حجازي وسيد درويش. كما أنه من الأرجح أن بعض أعمالهم مبني على الشكل الأوبرالي الكامل. والطريقة الوحيدة للتأكد من ذلك هي دراسة مسرح هؤلاء دراسة علمية كاملة والخروج من هذه الدراسة بتصنيف علمي نهائي لهذه الأعمال ونشرها كي لا يضطر كل مهتم بهذه المشكلة أن يبدأ من الصفر.

إن انتشار مثل هذه الدراسات يوفر على موسيقينا ونظريينا الوقت الكبير والجهد الأكبر، ويعطيهم الفرصة لتوجيه جهدهم ووقتهم لدراسة مشكلات أخرى تضيفها للمنفعة العامة، ويوفر عليهم اختراع البارود من جديد والعودة إلى الصفر كل مرة. ونحن نعتبر أن جزءاً من هذه البلبلة فيما يختص بهذا التراث، أن أعمالهم المسرحية تسمى "أوبريت" وهذه التسمية هي نتيجة الفوضى في التصنيف والتسميات العلمية بسبب عدم وجود الأبحاث والدراسات العلمية التي تبث نهائياً بهذا الموضوع وتطلع علينا بالاصطلاحات العلمية الثابتة نهائياً لننتهي من هذه الفوضى. إن هذه الأعمال المسماة "أوبريت" تدخل في تسمية "المسرحيات الغنائية" خصوصاً حوارية قيس وليلى لمحمد عبد الوهاب وأسمهان وغيرهم المسماة خطأً أوبريت قيس وليلى هي مسموع أوبرالي مائة في المائة ولا ينطبق عليها اسم أوبريت إطلاقاً. وهي بذلك تقف مع المسموع الأوبرالي لرياض السنباطي في فيلم عابدة ومسموع محمد القصبجي في نفس الفيلم الذي فقدناه لسبب عدم رضا أم كلثوم عنه مما أدى إلى قطعه من الفيلم نهائياً وفقداننا له.

وتصل مشكلة النقص في التدوين ونشر الموسيقى الجيدة إلى درجة نرى فيها أنه حتى المدون منها ليس معروفاً بشكل كافٍ. والدليل على ذلك أن بعض النقاد والموسيقيين يجزم بالغياب المطلق للهارمونيا والتوزيع الأوركستراي في الموسيقى العربية، بينما نرى أن الكثير من أغنيات محمد القصبجي لأم كلثوم يحتوي على الهارمونيا في التوزيع الأوركستراي لهذه الأغنيات، أخص بالذكر أغنيات فيلم "نشيد الأمل" الذي عولج بعضها بالبوليفونيا الواضحة جداً في الأغاني. وأعظم ما في هذه التجربة الفريدة التي جاءت في الثلاثينيات من القرن الماضي، أن استعمال الهارمونيا والبوليفونيا جاء مناسباً مائة بالمائة للطابع العربي لهذه الأغنيات. وبدلاً من تشويهها لهذا الطابع كما نرى في الكثير من

المحاولات المعاصرة، نرى أن الهارمونيا والبوليفونيا والتوزيع الأوركستراي في هذه الأغنيات زادوا من القيمة الجمالية لأغنيات القصبي المذكورة، كما أنها زادت أيضاً من القدرة التعبيرية الفنية وقوة التأثير الانفعالي فيها. إن النقص في هذه الدراسات وصل إلى الحد الذي لا نجد فيه كتباً لتصنيف المقامات العربية الذي لا يحتاج إلى جمع التراث من المحيط إلى الخليج. فالمعلوم أن أول كتاب من هذا النوع ظهر في أعقاب انتهاء أعمال المجمع الموسيقي العربي الأول في القاهرة سنة 1932، وقد أصبح نادراً جداً ولا يوجد إلا في المكتبات الخاصة.

والمشكلة الكبرى هنا هي أن الجهل بالتراث الموسيقي العربي، بسبب النقص في التدوين، يشمل المستمعين، والعاملين في مجال التلحين (معظمهم إن لم نقل كلهم) وإذا كانت السنوات الأخيرة قد شهدت بعض المحاولات الجادة المشكورة في الفرق الموسيقية، وأبرزها فرقة أم كلثوم التابعة للمعهد العالي للموسيقى في مصر، والفرقة العربية بقيادة عبد الحميد نويرة، فالواقع أن هذه المعضلة أهم من أن تترك لمجهودات ومبادرات فردية متقطعة، ولا مجال لحلها إلا بمبادرة مجمع الموسيقى العربية التابع لجامعة الدول العربية. وبرأينا أن هذا المجمع هو المؤسسة الوحيدة المؤهلة للقيام بمهمة بهذه الأهمية التاريخية والحضارية وعلى النفس الطويل ولهذا ولكي تأتي أعمال هذا المجمع الموسيقي المهم ذات نتيجة بعيدة المدى في خدمة الموسيقى العربية، نورد بعض الاقتراحات العملية :

أولاً - بعث الحياة في المجمع الموسيقي العربي على أن يقوم بمؤتمرات دورية حسب ما تقتضيه الحاجة.

ثانياً - أن يكون أهم ما في جداول أعمال المؤتمر عرض النتائج الموسيقي الذي ظهر في فترة ما بين المؤتمر السابق والحالي.

ثالثاً - رصد مبالغ هامة من المال لجمع كل ما ظهر من نتاج موسيقي معاصر ومن تراث.

رابعاً - تشكيل لجان موسيقية في كل بلد عربي تكون تحت إشراف المجمع مباشرة. وتكون مهمة هذه اللجان جمع كل ما ظهر من نتاج موسيقي فلكلورياً كان أم لمحترفين في المدن والقرى وفي كل بقعة من البلاد.

خامساً- الإكثار من طبع ونشر الكتب النظرية التي تهتم بالمقامات والإيقاعات العربية وتاريخ الموسيقى العربية بشكل تكون فيه في متناول يد كل من يهتم بهذا الموضوع.

سادساً- طبع أسطرة وأسطوانات ونوتة دراسية صحيحة علمياً، للنتاج الموسيقي المعروف والمهم لكل البلاد العربية، بإشراف علمي وفني دقيق بدل ترك المجال أمام المبادرات التجارية وحدها، ونشره في كل البلاد العربية حتى تأتي معرفتنا بالموسيقي المصري مثلاً لسبب قوة بث الإذاعات المصرية وقرب مصر منا في لبنان. بينما تكون معرفتنا بالنتاج الموسيقي لدول المغرب العربي مثلاً معدومة تقريباً لسبب عدم سماعنا لإذاعات هذه البلاد وبعدها عنا.

سابعاً- تشكيل لجان من موسيقيين نظريين لوضع دراسات تصنيف وتأريخ دقيقة لأهم نتاج موسيقي عربي ظهر حتى الآن.

مشكلة ربع الصوت

لمشكلة ربع الصوت ثلاثة وجوه : الموقف من ربع الصوت، ربع الصوت ذات نفسه، وآلات الأوركسترا السيمفوني وربع الصوت.

1- الموقف من ربع الصوت:

الوجه الأول للمشكلة هو الموقف من ربع الصوت فهناك الآن موقفان متعارضان نهائياً.

الموقف الأول : هو الذي يعتبر ربع الصوت ملمحاً أساسياً من شخصية الموسيقى العربية ويطبع بطابعه الأكثرية المطلقة للتراث العربي من موسيقى مؤلفة أو فلكلور (الشعبي

الديني والديني من تجويد القرآن إلى التواشيح الدينية الإسلامية إلى التراث الديني البيزنطي الذي انتقل إلى موسيقى طائفتي الروم الكاثوليك والأورثوذكس، إلى التراث الديني السرياني الموجود عند الطوائف المسيحية في لبنان وسوريا، والتراث الديني الكلداني في العراق وغيرها من التراثات الموسيقية العربية الكنسية). وأن أي كلام عن تطوير الموسيقى العربية بعيداً عن هذا التراث الديني أو التخلي عنه له نتيجة حتمية هي الفشل التاريخي.

الموقف الثاني: الذي يدعو إلى إلغاء ربع الصوت لأنه يرى أن الحل الوحيد لكل مشكلات الموسيقى العربية يكمن في التبنّي الكامل لكل نظريات الموسيقى الأوروبية التي تقضي حكماً على ربع الصوت. وتاريخ تطور الحضارة الإنسانية يقول كما ذكرنا سابقاً أن كل ظاهرة، وإن كانت بحد ذاتها ثورة نوعية على ما سبقها، تأتي كنتيجة تطور طبيعي وبطيء إلى أن يستنفد هذا التطور كل طاقاته فيحصل التغيير النوعي ويظهر الجديد. إن تاريخ التطور الموسيقي والإنساني قاطبة يخضع لهذه المقولة. فلا شيء جديداً يمكن أن يظهر بدون أن يكون مستنداً إلى القديم ومنبثقاً عنه فيأتي نتيجة لتطوره بكل مقوماته.

ونحن نعتقد أن المناظرات الكلامية لن تحل المشكلة. وفي رأينا أن الموقف الأول المدافع عن ربع الصوت هو الموقف الطبيعي، وأن الموقف الثاني الداعي إلى إلغاء ربع الصوت هو الموقف غير الطبيعي. ولذلك فالغلبة ستكون للموقف الأول ولمعتنقيه. لكن هذه الغلبة ليست سهلة ولا يمكن أن تكون سهلة، بل تحتاج إلى مجهود كبير، أوله التسلح الكامل بالعلوم الموسيقية. وطالما أن الموسيقى العربية الأصيلة جامدة في المرحلة الحالية سيظل الصوت الثاني عالياً مسموعاً ولن يخفت ويختفي إلا بخروج الموسيقى العربية المعاصرة تدريجياً من الجمود الذي تعيش فيه حالياً.

2- ربع الصوت والقواعد الموسيقية:

الوجه الثاني لمشكلة ربع الصوت هو تطويع ربع الصوت للقواعد الموسيقية بما فيها من هارمونيا وبوليفونيا وتوزيع أوركستراي. وهذه القواعد بطابعها الحالي الأوروبي غير

قابلة للتطبيق، حتى الآن على الأقل، على ربع الصوت. إلا أن المحاولات أثبتت أن المسألة ليست مستحيلة، وأن بعض القواعد الأوروبية، وبالذات القواعد البوليفونية، قابلة للتطبيق على ربع الصوت بشيء من الجهد والقدرة على الابتكار. وبرأينا مثلاً أن البوليفونيا هي أقرب من الهارمونيا إلى شخصية الموسيقى العربية، وسبب ذلك يكمن في الطبيعة اللحنية للموسيقى العربية التي يشكل اللحن فيها (المعزوف أو المغنّى) العمود الفقري لها. كما أن البوليفونيا هي طريقة الكتابة المتعددة الأصوات، التي يحتفظ فيها كل من الأصوات باستقلاله اللحني مع الحفاظ طبعاً على التجانس الهارموني العمودي للأصوات. هذا إلى جانب أن البوليفونيا ظهرت مرتبطة بالموسيقى الغنائية في القرون الوسطى.

3- ربع الصوت وآلات الأوركسترا السيمفوني:

الوجه الثالث لمشكلة ربع الصوت هي إمكانية تأدية الأوركسترا السيمفوني لأعمال موسيقية تحتوي على أرباع الصوت. فالآلات الوترية كانت، ولوقت قريب، الآلات الوحيدة القادرة على أداء ربع الصوت، إلى أن ظهر البيانو المعدل تعديلاً جزئياً حيث انخفضت فيه أصوات السي والمي واللا بشكل أصبح هذا البيانو يستطيع أن يؤدي مقامات جوراست وري بياتي ولا بياتي وصول بياتي ومي هزام وسي هزام. إلا أن هذا البيانو كان عاجزاً عن تصوير هذه المقامات، أي أنه كان من المستحيل عزف هذه المقامات عليه ابتداءً من أية درجة. إلى أن أثبتت التجارب أن هذا الجدار ليس مستحيل الاختراق. فقد تمكنت وجيهة عبد الحق في دمشق من تصميم وصنع بيانو عربي كامل يؤدي جميع أرباع الصوت على جميع درجات ومفاتيح البيانو. هذا بالنسبة للبيانو الذي لا يشكل آلة ذات أهمية قصوى للأوركسترا.

أما بالنسبة لآلات النفخ الهامة للأوركسترا بشقيها الخشبي والنحاسي، فنحن نعلم أن على الأقل آلتين من آلات النفخ الخشبي تستطيع أن تعزف بعض المقامات العربية (راست، بياتي، هزام) على نفس الدرجات التي تعزفها الفرق العربية، وهذه الآلات هي: الأوبوا والكلارينيت. أما بالنسبة للآلات النحاسية فقد تمكن عازف الترومبيت اللبناني في

فرنسا من تصميم وصنع آلة بوق (Trompette) يعزف أرباع الصوت انطلاقاً من أية درجة، أي أن آله صنعت بشكل تعزف فيه السلم الملون (chromatic) على أساس ربع الصوت وليس نصفه.

إن كل المشكلات التي عرضنا تصب في مشكلة كبيرة وهي إيجاد القوالب الموسيقية الجديدة للموسيقى العربية بعد أن أوصلها شكلها الرئيسي الحالي، ونعني هنا الأغنية الفردية، إلى الدوامة التي تعيش فيها الآن. فالتبيعة الغنائية للموسيقى العربية تحتم علينا أن نبحث عن المخرج في إطار القوالب الموسيقية الغنائية كالمسرح الغنائي (الأوبرا) والمغناة (الكائنات) حيث يشترك المغني الفردي مع الكورال والأوركسترا وغيرها من القوالب التي يشكل فيها الغناء المقوم الأساسي.

نرى من العرض الذي سبق أن مشكلات الموسيقى العربية قابلة للحل. وحلها يفتح أمام الموسيقى العربية والأوروبية أيضاً، آفاقاً جديدة بشكل لا يستطيع أحد أن يتخيل مدى زخمه. فالمقامات والإيقاعات العربية الفاحشة الثراء لم تلامس بعد الأوركسترا السيمفوني بشكل واسع. لنتخيل هذا المخزون الهائل من الثراء الفني عندما يخرج من القمقم ويؤدي ليس فقط بواسطة الوترية التي تعزف نفس اللحن المغني أو بصوت المغني المنفرد، بل بواسطة الأوركسترا السيمفوني الهائل الثراء الصوتي بدوره، بمجموعة ألوانه الصوتية لمختلف آلاته الوترية والنحاسية والخشبية والإيقاعية. إن هذا الزواج سيؤدي حتماً إلى تغيير خطير ليس في مجرى الموسيقى العربية وحسب بل وفي مجرى الموسيقى الأوروبية المدرسية والكلاسيكية قاطبة. والكلمة الأخيرة تبقى للتاريخ.